О КОМПОЗИЦІИ

СКУЛЬПТУРНЫХЪ УКРАШЕНІЙ

ПАРѲЕНОНА.

А. Шварца.

МОСКВА.
Въ Университетской типографіи (Катковъ и К°),
на Страстномъ бульварѣ.
1875.

О КОМПОЗИЦІИ СКУЛЬПТУРНЫХЪ УКРАШЕНІЙ

ПАРѲЕНОНА.

Ὅθεν καὶ μᾶλλον θαυμάζεται τὰ Περικλέους ἔργα πρὸς πολὺν χρόνον ἐν ὀλίγῳ γενόμενα. Κάλλει μὲν γὰρ ἕκαστον εὐθὺς ἦν τότε ἀρχαῖον, ἀκμῇ δὲ μέχρι νῦν πρόσφατόν ἐστι καὶ νεουργόν· οὕτως ἐπανθεῖ τις καινότης ἀεὶ ἄθικτον ὑπὸ τοῦ χρόνου διατηροῦσα τὴν ὄψιν, ὥσπερ ἀειθαλὲς πνεῦμα καὶ ψυχὴν ἀγήρω καταμεμιγμένην τῶν ἔργων ἐχόντων.

Plut. Pericl. c. XIII, § 3.



Мм. Гг.

Между различными мѣрами, имѣющими въ виду улучшеніе методики въ преподаваніи древнихъ языковъ въ средне-учебныхъ заведеніяхъ, весьма многіе педагоги, искренно желающіе пробудить въ ученикахъ дѣйствительное пониманіе и любовь къ произведеніямъ древности, съ особой настойчивостью, при каждомъ удобномъ случаѣ, указываютъ на введеніе въ область школьнаго обученія возможно полнаго знакомства съ произведеніями древняго искусства, какъ на средство наряду съ развитіемъ разсудка достигнуть и пробужденія чувства прекраснаго. При изученіи классической древности, наложившей печать изящества и красоты на все, что̀ завѣщала она послѣдующимъ поколѣніямъ, возьмемъ ли мы ясно расчлененную форму ораторскаго періода, благозвучный ритмъ лирической пѣсни или какое-либо пластическое изображеніе божественнаго типа,—при изученіи классической древности, думаютъ они, подобное ознакомленіе должно бы вмѣстѣ съ тѣмъ доставить ученику возможность еще глубже вникнуть въ духъ древности и конечно служить немаловажнымъ подспорьемъ и при чтеніи самихъ классиковъ. Съ перваго взгляда конечно трудно понять, почему является разъединеннымъ въ преподаваніи то, что̀ находится въ такой тѣсной и гармонической связи на самомъ дѣлѣ, и почему, знакомя учениковъ съ одною частью произ-

веденій античнаго духа, оставляется въ такомъ пренебреженіи другой отдѣлъ ихъ, заключающійся въ памятникахъ искусства монументальнаго, отъ изученія которыхъ, можно, какъ говорятъ намъ, ожидать такихъ благодѣтельныхъ и столь желанныхъ результатовъ. Дѣло въ томъ, что немаловажны и тѣ трудности, которыя представляются при мысли объ ознакомленіи учениковъ съ этими памятниками.

Не говоря уже о значительныхъ затратахъ, которыя необходимы для пріобрѣтенія нужныхъ при преподаваніи этого предмета пособій, затратахъ, обыкновенно далеко превышающихъ скудныя средства нашихъ средне-учебныхъ заведеній, гораздо значительнѣе является то препятствіе, которое представляетъ и безъ того уже сильно ощущаемый въ нихъ недостатокъ времени. Конечно, никто не думаетъ о введеніи изученія искусства, какъ самостоятельнаго предмета, но предполагая даже, что при преподаваніи классическихъ языковъ, и въ особенности исторіи, возможно будетъ тамъ, гдѣ представится къ тому случай, давать нужныя разъясненія и касательно исторіи древняго искусства, все-таки эти замѣчанія всегда будутъ оставаться отрывочными, неполными и, не сопровождаясь взглядомъ на самые памятники, останутся мертвыми или, что еще опаснѣе, повлекутъ за собой, со стороны ученика, поспѣшныя разглагольствованія о предметахъ, извѣстныхъ ему только по голословнымъ приговорамъ преподавателя, подчасъ даже невѣрно имъ понятымъ. Наилучшее средство поэтому, на которое съ особымъ усердіемъ должна обратить свое вниманіе, по нашему мнѣнію, школа для достиженія сколько-нибудь отрадныхъ въ этомъ отношеніи результатовъ, заключается въ стараніи поднять въ ученикахъ стремленіе къ труду домашнему и чтенію внѣ класса относящихся къ искусству сочиненій, чтенію, пожалуй, даже руководимому преподавателемъ. Наряду съ этимъ должна конечно идти и забота о снабженіи школьной библіотеки нужными пособіями, и мы не сомнѣваемся, что при участіи, которое примутъ преподаватели въ возбужденіи любви къ этой отрасли знанія, занятія ею не преминутъ принести ту пользу, которой ожидаютъ отъ нихъ лучшіе педагоги Германіи.

Сочувствіе, съ которымъ была встрѣчена эта мысль на Западѣ, доказывается уже теперь рядомъ сочиненій исключительно сказанную цѣль, и надо думать, что съ теченіемъ времени, благодаря предпріятіямъ, въ которыхъ при помощи фотографіи, а равно и другихъ способовъ, представляющихся въ настоящее время для возможно вѣрной и дешевой передачи памятниковъ, издатели стараются облегчить доступъ къ самому близкому съ ними ознакомленію, достиженіе этой цѣли сдѣлается еще болѣе возможнымъ. Во всякомъ случаѣ, въ виду интереса, который это изученіе получаетъ въ настоящее время для школы, вы позволите мнѣ, мм. гг., въ этотъ торжественный для нашего заведенія день, обратить ваше вниманіе на одинъ изъ любопытнѣйшихъ и важнѣйшихъ по своему общему значенію въ исторіи греческаго искусства вопросовъ, вопросъ о композиціи Парѳенона.

При выборѣ этого предмета рѣчи мы руководились не какимъ-либо случайнымъ соображеніемъ.

Между памятниками искусства, завѣщанными намъ древностью, Парѳенонъ безспорно заслуживаетъ самаго тщательнаго изученія и какъ выраженіе наиболѣе блестящей эпохи аѳинскаго генія и какъ произведеніе, неразрывно связанное съ именемъ величайшаго художника Греціи, Фидія. Фидій и Поликлетъ, въ исторіи искусства ваянія, какъ Софоклъ въ драмѣ, стоятъ на той

высокой ступени творчества, за предѣлами которой мы не признаемъ уже прогресса возможнымъ. Мы не хотимъ этимъ сказать, конечно, чтобы тотчасъ послѣ нихъ начался періодъ упадка. Скопасъ, Пракситель, Лисиппъ открываютъ искусству новые пути и, подобно Эврипиду, направляютъ свое исключительное вниманіе на возможно болѣе точную передачу чувствъ душевныхъ, доводя притомъ и красоту формъ тѣлесныхъ до послѣдней степени совершенства; позднѣйшіе художники въ формальномъ отношеніи достигаютъ, благодаря во многихъ отношеніяхъ подвинувшейся впередъ техникѣ, многихъ интересныхъ и неожиданныхъ результатовъ; но подобно тому, какъ уже Лисиппъ между продолжателями школы Поликлета старается увеличить изящество формъ удлиненіемъ членовъ и уменьшеніемъ головы и изображеніями индивидуальными ищетъ замѣнить общіе типы красоты атлетической,—направленіе, которое въ лицѣ брата Лисиппа, Лизистрата, уже прямо переходитъ на путь портрета,—такъ точно и въ позднѣйшихъ изображеніяхъ Эрота, Діонисія и Афродиты, между послѣдователями Фидія, прежнее идеальное направленіе все болѣе и болѣе уступаетъ мѣсто красотѣ менѣе строгой и подчасъ даже бьющей на эффектъ. Во всякомъ случаѣ, результаты, добытые всѣми ими вмѣстѣ, даже отчасти не могутъ сравниться съ тѣми громадными успѣхами, которые сдѣлало искусство въ предыдущій періодъ.

Въ Фидіи древніе изумлялись не одной только красотѣ формъ и не одному только совершенству техники. То, что привлекало ихъ прежде всего къ произведеніямъ этого художника, заключалось напротивъ въ особенномъ его умѣньѣ соединять изящество внѣшней отдѣлки съ глубокимъ внутреннимъ содержаніемъ. Глубина замысла съ совершенствомъ исполненія—вотъ

отличительный характеръ его произведеній, который такъ замѣтно выдвигаетъ его на первое мѣсто между всѣми его современниками, предшественниками и послѣдователями. Извѣстно, что между созданіями Фидія изображенія божескихъ типовъ въ такой степени превосходятъ количествомъ изображенія природы человѣческой, что извѣстный періэгетъ Павсаній считаетъ нужнымъ обратить особое вниманіе на мальчика его работы въ Олимпіи, такъ какъ, по его словамъ, врядъ ли существуетъ еще другое изваяніе человѣка Фидіемъ. И дѣйствительно, хотя мы и слышимъ еще о нѣкоторыхъ другихъ произведеніяхъ его въ этомъ родѣ, но все-таки несомнѣнно, что главныя его работы были посвящены именно передачѣ въ мраморѣ божествъ. Прибавимъ еще, что даже въ этомъ отношеніи выборъ Фидія останавливался на такихъ, которыя наиболѣе приблизились къ общей идеѣ божества и которыя уже въ поэмахъ Гомера представлялись національному сознанію Грековъ божествами высшаго порядка, преимущественными носителями идей божественнаго величія, достоинства и могущества. Образы Зевса и Аѳины безспорно наиболѣе занимали его фантазію, и если свидѣтельства древнихъ писателей неоднократно напоминаютъ намъ, что наряду съ ними немалое количество его произведеній было посвящено изображенію Афродиты, то мы a priori могли бы сказать, что въ нихъ онъ тщился воспроизвести не нѣжный, чарующій образъ гомерической Киприды, этой καλὴ θυγάτηρ Διός, ἀτὰρ οὐκ ἐχέθυμος, какъ ее называетъ Одиссея, но той строгой представительницы женскаго начала въ мірѣ, той Афродиты-Ураніи (небесной), которой, на ряду съ совершеннѣйшей красотой и граціей, не чужды были возвышенность и дѣвственная чистота, на которую указываетъ самое ея названіе. Выборъ сюжетовъ повліялъ и

на характеръ самихъ произведеній, заключающійся въ томъ идеальномъ направленіи, которое заставило Цицерона въ его Ораторѣ такъ мѣтко замѣтить, что Фидій, создавая образъ Зевса или Минервы, избралъ для изученія не какое-либо человѣческое существо, съ которымъ онъ приводилъ бы въ непосредственную связь свои произведенія, но что въ собственномъ духѣ носилъ онъ нѣкій совершенный образецъ высокой красоты, въ созерцаніе котораго онъ погружался и коего отраженіе онъ передалъ своимъ искусствомъ въ мраморѣ [1]). Изученіе подобныхъ произведеній не можетъ никогда потерять своего интереса и значенія, и вотъ почему, мм. гг., въ разсмотрѣніи того, какъ выразились отличительныя свойства Фидіева генія на композиціи скульптурныхъ украшеній Парѳенона, наилучше сохранившемся памятникѣ его художественной дѣятельности, думалъ я найти и наиболѣе подходящій предметъ, чтобы занять на нѣсколько мгновеній ваше вниманіе.

Фрагментарное состояніе, въ которомъ дошли до насъ эти скульптурныя украшенія, конечно не мало затрудняетъ занятіе ими, такъ что, несмотря на превосходный трудъ Михаэлиса, впервые соединившій въ себѣ все, что̀ можетъ служить для правильнаго освѣщенія вопроса, потребуется, быть можетъ, еще много времени и много тщательныхъ изслѣдованій по отдѣльнымъ частямъ памятника, прежде чѣмъ сдѣлается возможнымъ полное его объясненіе; но мы спѣшимъ напомнить, что всесторонняя оцѣнка этого монументальнаго произведенія конечно и не можетъ входить въ предѣлы нашей задачи. Мы бы сочли себя вполнѣ удовлетворенными, если

[1]) Cic. Orat. C. 2: Nec vero ille artifex, cum faceret Iovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem, e quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat.

бы намъ удалось передать вамъ только ту основную мысль, насколько она выяснилась передъ нами послѣ чтенія многихъ серіозныхъ трудовъ, посвященныхъ этому вопросу въ новѣйшее время, которая, съ одной стороны, помогла художнику соединить всѣ отдѣльныя части памятника въ одно стройное, гармоническое цѣлое, съ другой стороны дала ему возможность преодолѣть и тѣ особыя трудности, которыя производили условія, въ которыя онъ былъ поставленъ при ихъ исполненіи. Условія эти опредѣлялись, вопервыхъ, самимъ назначеніемъ памятника, вовторыхъ, тѣмъ мѣстомъ, которое предоставлено было въ распоряженіе скульптуры архитектурой. Наконецъ назначеніе, которое придано было храму, въ свою очередь находилось въ тѣсной связи съ той мѣстностью, на которой рѣшена была его постройка.

Аѳинская равнина, будучи открыта съ одной стороны со стороны моря, составляетъ, какъ извѣстно, удлиненный четвероугольникъ, заключающійся съ остальныхъ сторонъ вершинами Гиметта, Пентеликона и цѣпью горъ Эгалея и Парнеѳа. Перерѣзанная сверхъ того на двое развѣтвленіями Пентеликона, она имѣетъ величайшую свою вершину въ такъ-называемомъ Ликабеттѣ, который, достигая высоты 874 пар. ф. надъ уровнемъ моря, господствуетъ такимъ образомъ надъ группой каменистыхъ возвышенностей, расположенныхъ отъ него не въ далекомъ разстояніи и закрывающихъ его подножіе со стороны моря. Одна изъ этихъ возвышенностей сдѣлалась со временемъ Аѳинскимъ акрополемъ.

Причины, которыя побудили гражданъ выбрать этотъ именно холмъ средоточіемъ своей защиты, понятны при болѣе близкомъ ознакомленіи съ мѣстностью. Хотя онъ и болѣе удаленъ отъ моря, чѣмъ напримѣръ холмъ Музея, но

этотъ послѣдній, равно какъ и сосѣдній холмъ Пникса и холмъ Нимфъ, представляя покатые бока, болѣе удобенъ для доступа,—свойство, которое замѣчается даже въ Ликабеттѣ, имѣвшемъ впрочемъ и еще одно существенное и весьма важное неудобство, именно свою высоту. Акрополисъ съ своей стороны, не представляя ни одного изъ сказанныхъ неудобствъ и будучи доступенъ только съ одной западной стороны, мѣстѣ позднѣйшихъ Пропилей, заключалъ въ себѣ всѣ выгоды хорошаго укрѣпленія, не нуждаясь даже для защиты своей въ той στεφάνωμα πύργων, о которой говоритъ намъ Софоклъ. Притомъ же еще во времена Персовъ холмъ этотъ, какъ сообщаютъ намъ древніе, такъ густо поросъ оливами (κοτίνοις τότε πυκνοῖς καταπεφραγμένη ἦν, говоритъ Sopat. ad Hermog.), что онѣ и сами по себѣ могли служить отличнымъ средствомъ для его обороны. Впрочемъ и помимо этого своего значенія, какъ наилучшаго укрѣпленія, дѣлавшаго его такимъ образомъ средоточіемъ и города и всей страны, холмъ этотъ имѣлъ еще особый, религіозный характеръ, такъ какъ здѣсь, говоритъ намъ преданіе, разрѣшенъ былъ споръ, поднятый Посейдономъ и Аѳиной, о владѣніи Аттикой, въ пользу послѣдней. Храмъ Аѳины-Поліады, выстроенный на сѣверной оконечности Акрополиса, долженъ былъ служить мѣстомъ храненія и тѣхъ священныхъ предметовъ, оливы и знака трезубца (τριαίνης σχῆμα), которые явились послѣдствіемъ этого спора, соединяя такимъ образомъ культы обоихъ божествъ, какъ бы въ ознаменованіе послѣдовавшаго затѣмъ примиренія, точно также, какъ невдалекѣ отъ него алтарь и изображеніе Зевса-Градохранителя (Ζεὺς Πολιεύς) напоминали о томъ прежнемъ владѣтелѣ вершины, Зевсѣ-Поліевсѣ, который, по старинной редакціи миѳа, явился разрѣшителемъ этого спора. Мы видимъ слѣдовательно, что уже

въ древнѣйшія времена,—Ἐρεχθῆος πυκινὸς δόμος воспѣвается уже у Гомера [1]),—холмъ Акрополиса и въ преданіи и въ памятникахъ тѣсно связывался съ представленіемъ о древнѣйшей покровительницѣ города—Аѳинѣ. Позднѣйшія поколѣнія продолжали работу въ томъ же направленіи.

Если мы, отказавшись на этотъ разъ отъ исторически послѣдовательнаго разсказа о томъ, какъ постепенно отъ характера укрѣпленія холмъ этотъ перешелъ къ своему позднѣйшему назначенію, служить главнымъ образомъ средоточіемъ культа Аѳины, — зайдемъ нѣсколько впередъ и пожелаемъ представить его вамъ такимъ, какимъ онъ являлся Аѳинянамъ вскорѣ послѣ Пелопонезской войны, когда, какъ кажется, окончена была новая отдѣлка Ерехѳеева храма, то намъ прежде всего конечно придется обратить вниманіе на это новое направленіе въ его отдѣлкѣ, нашедшее себѣ выраженіе въ цѣломъ рядѣ храмовъ и статуй, посвященныхъ прославленію этой богини. Дѣйствительно, еще не входя на самую площадку Акрополиса, по правую руку, на выступѣ скалы встрѣчаемъ мы первый храмъ подобнаго рода, посвященный Аѳинѣ-Нике, Побѣдѣ, называемой также Нике-Аптеросъ, Безкрылой Побѣдой, или просто Нике, Побѣдой, служившій слѣдовательно напоминаніемъ объ одномъ изъ главныхъ аттрибутовъ богини, часто и въ другихъ мѣстахъ изображаемой искусствомъ съ маленькой побѣдой въ рукѣ. Такой же исключительный характеръ имѣлъ далѣе и небольшой храмъ Аѳины-Ерганы, покровительницы рукодѣлій, не превосходившій поэтому и размѣрами храма Побѣды, какъ то доказываетъ намъ его основаніе, единственно что̀ сохра-

[1]) Hom. Od. 7, 80: (Αθήνη)
῞Ικετο δ'ἐς Μαραθῶνα καὶ εὐρυάγυιαν Αθήνην
Δῦνε δ' Ἐρεχθῆος πυκινὸν δόμον.

нилось отъ него до нашего времени. Здѣсь же наконецъ, не говоря о безчисленномъ рядѣ всевозможныхъ алтарей, барельефовъ и статуй, изображавшихъ богиню во всѣхъ видахъ ея разнообразнаго значенія [1]), находились и два величайшія и важнѣйшія ея святилища, такъ-называемый Ерехѳейонъ и Парѳенонъ. Я только это сказалъ, мм. гг., о назначеніи перваго изъ этихъ храмовъ, служившаго мѣстомъ воспоминанія о спорѣ и примиреніи обоихъ состязавшихся божествъ, Аѳины и Посейдона, хотя онъ имѣлъ кромѣ того еще два придѣла, имѣвшіе свое особое назначеніе, не говоря уже о боковыхъ корридорахъ, вѣроятно тоже применяемыхъ для цѣлей религіозныхъ, такъ какъ въ одномъ изъ нихъ, въ нишѣ, было гнѣздо священнаго змія, любимца Аѳины, котораго вскармливали служители храма, предлагая ему время отъ времени медовый пря-

[1]) Таковы: 1. Аѳина, выходящая изъ головы Зевса, въ оградѣ храма Ерганы [Paus. 1, 24]. 2. Аѳина-Ергана въ той же оградѣ; база найдена была въ 1839 [Еф. ἀρχαιολ. 348]. 3. Сидящая Аѳина, около сѣвернаго портика Ерехѳеева храма, древняго стиля, сохранившаяся до настоящаго времени. [О подобной Аѳинѣ ср. Paus. 1, 26]. 4. Старинныя статуи изъ бронзы, вновь найденныя послѣ персидскаго пожара [Paus. 1, 27]. 5. Аѳина Лемносская, работы Фидія, даръ жителей Лемноса [Paus. 1, 28], стоявшая невдалекѣ отъ Пропилей. 6. Аѳина, даръ сына Пасикла и, на стелѣ Сосима, Аѳина сидящая [Еφ. 'Αρχ. 347]. 7. Аѳина со зміемъ и въ шлемѣ, барельефъ, даръ Колофонійцевъ, въ Пропилеяхъ. 8. Аѳина — ὑγίεια, тамъ же [Paus. 1, 23]. 9. Аѳина съ побѣдой въ рукахъ и шлемомъ на землѣ, барельефъ [Еφ. ἀρχ. 285]. 10. Аѳина предъ алтаремъ, въ Пропилеяхъ, барельефъ. 11. Аѳина Поліада, даръ Аполлодора. Такая же Аѳина, даръ Кефисодота, найденная на югъ отъ Ерехѳейона. 12. Аѳина-Тритонида, найденная на сѣверъ отъ Парѳенона, сооруженная Лисимахомъ. 13 Аѳина Промахосъ, величайшая изъ статуй, воздвигнутыхъ на Акрополисѣ. Пьедесталъ ея еще сохранился отчасти. Неоднократно упоминается у древнихъ писателей и изображалась часто на монетахъ. „On peut penser, прибавляетъ Burnouf [La légende athénienne. Paris. 1872. p. 105] qu' outre ces sculptures il y'en avait d' autres encore et en assez grand. nombre sur l'acropole: ce lieu etait donc tout plein de l'image d'Athenâ“.

никъ (μελιττοῦταν у Hesych). По общему характеру своему слѣдовательно Ерехѳейонъ, совмѣщая въ себѣ цѣлую группу религіозныхъ вѣрованій [1]), находившихся между собою въ тѣсной связи, конечно представлялся главнымъ средоточіемъ народныхъ суевѣрій, сохраняя до послѣдняго времени чисто мѣстное, національное значеніе. Дыры, сдѣланныя трезубцемъ Посейдона, Ерехѳеево море, змій, могилы Кекропса и Ерехѳея, олива, священная лампа и конечно главнымъ образомъ деревянное и, какъ всѣ статуи изъ этого матеріяла, высоко цѣнимое изображеніе Аѳины—всѣ эти предметы почитанія придавали этому святилищу особую важность въ глазахъ Аѳинянина, заставляя этого послѣдняго смотрѣть на него еще съ бо́льшимъ, быть можетъ, благоговѣніемъ (Paus. 1, 26, 6), чѣмъ даже на самый Парѳенонъ и видѣть въ немъ по преимуществу народную, аѳинскую святыню. Парѳенонъ въ этомъ отношеніи дѣйствительно отличается совершенно инымъ характеромъ.

Выстроенный, подобно позднѣйшему Ерехѳейону, на мѣстѣ разрушеннаго еще Персами древняго святилища, возведеніе котораго, на основаніи нѣкоторыхъ данныхъ, какъ кажется, справедливо приписывается эпохѣ Писистратидовъ, онъ вполнѣ соотвѣтствовалъ своими выдающимися особенностями какъ развившемуся политическому значенію новыхъ Аѳинъ Перикловой эпохи, такъ и тому высокому процвѣтанію, котораго достигло въ нихъ въ это время искусство. Около 460 г. до Р. Х. перенесена была по всей вѣроятности союзная казна изъ Делоса въ Аѳины. До этого времени Аѳины не имѣли своего государственнаго сокровища, за исключе-

[1]) Не безъ основанія поэтому сравниваютъ его съ нѣкоторыми изъ святилищъ новѣйшаго времени, въ родѣ напримѣръ храма Санъ-Стефано въ Болоньѣ.

ніемъ тѣхъ немногочисленныхъ остаточныхъ суммъ, которыя давало проведеніе Ѳемистокловскаго закона о рудникахъ. Съ этихъ поръ изъ кассъ союзниковъ богатство въ изобиліи полилось въ городъ Паллады. Конечно первоначально сохраненіе ихъ, надо думать, было ввѣрено святилищу Аѳины-Поліады; но сильно попорченный уже Персами храмъ не могъ конечно служить надежнымъ мѣстомъ для ихъ сбереженія. Притомъ же могущество, котораго достигли Аѳины въ эту эпоху, давало возможность заботиться не объ однихъ только исключительно военныхъ сбереженіяхъ. Мирные памятники искусства требовали тоже своей доли вниманія, и вотъ почему уже въ 454 году, какъ то весьма правдоподобно заключаетъ новѣйшій историкъ Парѳенона, Михаэлисъ, постройка новаго казнохранилища была уже дѣломъ рѣшеннымъ. Предсѣдателемъ строительной коммиссіи, на которую возложено было возведеніе этой новой постройки, выбранъ былъ народомъ Периклъ. Душою всего предпріятія однако скоро сдѣлался Фидій, отличившійся еще во времена управленія Кимонова и успѣвшій уже заявить себя сооруженіемъ на самомъ холмѣ Акрополиса колоссальной статуи воинствующей богини изъ добычи, полученной отъ побѣдъ надъ Персами. Архитекторъ Иктинъ и завѣдывавшій работами Калликратъ называются въ числѣ ихъ главныхъ помощниковъ.

При такихъ распорядителяхъ не мыслимо было конечно, чтобы употребленіемъ опистодома для сохраненія сокровищъ и целлы съ ея притворомъ (πρόνεως) для сбереженія жертвенныхъ приношеній могло быть исчерпано все значеніе постройки. Величественная идея Перикла превратить Акрополисъ въ одну священную ограду Аѳины и изъ крѣпости перестроить его въ одно связное художественное произведеніе, должна была

теперь, болѣе чѣмъ когда-либо, найти себѣ примѣненіе. Въ эпоху высокаго процвѣтанія, стоя на вершинѣ своего могущества и славы, болѣе чѣмъ когда-либо должны были Аѳины выразить богинѣ, покровительницѣ города, не только одушевлявшее ихъ чувство признательности за дары, которыми она столь щедро осыпала излюбленныхъ ею потомковъ выкормленнаго ею Ерехѳея,

Δῆμον Ἐρεχθῆος μεγαλήτορος, ὅν ποτ' Ἀθήνη
Θρέψε, Διὸς θυγάτηρ, τέκε δὲ ζείδωρος ἄρουρα, — [1])

но и того глубокаго вѣрованія, которое, несмотря на все болѣе и болѣе распространявшійся духъ отрицанія и сомнѣнія, все еще питали они въ ея всемогущество, какъ дочери Зевса и полновластной владычицы города. Намъ нечего слѣдовательно удивляться, видя, какъ охотно согласился народъ на столь значительныя затраты по этой новой постройкѣ, какъ единодушно встрѣтилъ онъ предложеніе своего любимца и какъ энергически, въ продолженіе пятнадцати лѣтъ, поддерживалъ онъ приведеніе въ исполненіе мысли его до тѣхъ поръ, пока не закончено было зданіе во всѣхъ его подробностяхъ, [2]) вполнѣ соотвѣтственно увеличившемуся матеріальному благосостоянію города и техническому усовершенствованію искусства. Къ потребностямъ практическимъ присоединилось такимъ образомъ воодушевленное религіозное настроеніе, простое казнохранилище (θησαυρός въ тѣсномъ значеніи этого слова) превратилось въ

[1]) Hom. Il. B. 347 sq.

[2]) Нѣсколько иначе и не безъ нѣкоторой натяжки объясняетъ это обстоятельство E. Petersen: die Kunst der Phidias am Parthenon und zu Olympia, Berlin. 1873, p. 102. Живое участіе, которое принимали всѣ безъ исключенія Аѳиняне въ работахъ по сооруженію храма (см. мѣста древнихъ писателей у Michaelis, d. Parthenon, p. 12, anm. 35), свидѣтельствуетъ конечно не объ одномъ только вліяніи на нихъ Перикла.

мѣсто благоговѣйнаго созерцанія и почитанія богини, въ храмъ, νεώς, обыкновенное зданіе архитектуры — въ монументальное произведеніе художественной мысли.

Вѣяніе новаго времени, просвѣтленное религіозное сознаніе въ лучшихъ по крайней мѣрѣ представителяхъ эпохи, значительно отступившее отъ суевѣрныхъ представленій массы, не замедлило также сказаться на общемъ характерѣ памятника. Явленіе понятное само собою. По мѣткому выраженію одного изъ талантливѣйшихъ представителей русской ученой литературы, художникъ, точно также какъ и мыслитель, всегда остается „крѣпокъ своей эпохѣ“. Болѣе чѣмъ кто-либо онъ созданъ духомъ своего народа и своего времени, и на немъ неизгладимо означенъ ихъ образъ. Вдохновенная мысль, воспитанная стремленіемъ къ истинѣ, первая усматриваетъ признаки времени. Въ ея произведеніяхъ сами собою отражаются господствующія начала и направленія эпохи [1]). Крѣпки своей эпохѣ были и люди, которые стояли во главѣ новаго предпріятія, долженствовавшаго возвеличить еще новымъ блестящимъ памятникомъ славу ихъ роднаго города. Эпитетъ стараго, ἀρχαῖος [2]), которымъ характеризовали сами Греки старинное святилище Аѳины-Поліады, лучше всего поясняетъ намъ то отношеніе, въ которомъ представляли они себѣ оба главныя святилища богини. Соотвѣтственно новому времени, которому обязанъ онъ былъ своимъ появленіемъ, новы должны были быть и всѣ особенности этого святилища. Въ недавно вышедшемъ трудѣ профессора Дерптскаго университета, Петерсена, выразительно

[1]) См. отрывокъ: „Практическое значеніе искусства,“ М. Н. Каткова, въ христоматіи Филонова, томъ IV, p. 828.

[2]) Strabo Geogr. ed. Mein. Vol. II, p. 559: τὸ τῆς Ἀθηνᾶς ἱερόν, ὅ τε ἀρχαῖος νεὼς ὁ τῆς Πολιάδος καὶ ὁ Παρθενών. Древностью отличались и совершаемыя въ немъ богослуженія (Paus. 5, 15, 6).

указано на тотъ измѣнившійся характеръ, который мало-по-малу получили совершавшіяся въ немъ богослуженія [1]). Согласно новому представленію о богинѣ еще болѣе должны были видоизмѣниться и формы, въ которыя суждено было облечься отвлеченной мысли, одушевлявшей строителей храма. Придать этотъ новый характеръ памятнику, привести къ сознанію то, что̀ безъ посредства искусства осталось бы чуждымъ и нѣмымъ для большинства народа,—такова была высокая цѣль, къ которой долженъ былъ стремиться главнѣйшій изъ этихъ строителей, Фидій, такъ какъ ему предстояло запечатлѣть этимъ новымъ идеаломъ божества не только самое внѣшнее его проявленіе (αὐτὸ τὸ φαινόμενον εἶδος, какъ говорили Греки), но и тѣ скульптурныя изображенія, которыя сопровождали его. Припоминая то, что̀ было сказано объ особенномъ характерѣ его творческой дѣятельности, намъ не трудно будетъ повѣрить, что болѣе чѣмъ какой-либо художникъ Греціи, Фидій былъ призванъ къ осуществленію подобнаго рода задачи. Мы сейчасъ увидимъ, насколько успѣхъ его произведенія соотвѣтствовалъ возлагавшимся на него надеждамъ. Мы только позволимъ себѣ, согласно вышеуказанному плану, посвятить предварительно нѣсколько словъ обзору тѣхъ средствъ, которыя доставляла ему для приведенія въ исполненіе его мысли архитектура.

Греческій храмъ, въ своей окончательно развившейся формѣ, представляется намъ зданіемъ, состоящимъ изъ продолговатаго, четвероугольнаго покоя, целлы (ναός), который имѣлъ колоннаду или спереди, или съ передняго и задняго своего фасада, или же наконецъ былъ окруженъ колоннадой со всѣхъ четырехъ сторонъ. Непо-

[1]) Petersen l. l. p. 99 sqq.

средственно надъ колоннами, назначенный какъ бы для связи между ними, покоится мощный архитравъ, украшавшійся въ памятникахъ древнѣйшей эпохи фигурами, какъ то мы видимъ напримѣръ въ Ассосѣ (въ Малой Азіи), или изрѣдка щитами, попадающимися здѣсь въ позднѣйшее время; надъ нимъ, въ родѣ посредствующаго звена, тянется разнообразно изукрашенный фризъ, и уже его покрываетъ слегка орнаментованный и довольно сильно выступающій карнизъ собственно крыши, образующей по обоимъ фасадамъ треугольные фронтоны. На балкахъ архитрава лежатъ затѣмъ поперечныя балки, несущія на себѣ потолокъ целлы и поддерживаемыя въ храмахъ большаго размѣра и внутри целлы особо для того предназначенными колоннами. На самомъ дѣлѣ эти поперечныя балки покоились собственно на стѣнахъ целлы, хотя, согласно архитектонической идеѣ, представлялись лежащими на архитравѣ, такъ какъ стѣны святилища, по первоначальной мысли, служа только для ограниченія пространства, должны были изображать коверъ, ниспадающій съ верху до низу. Изъ всѣхъ частей храма колонны весьма рѣдко, въ видѣ исключенія, замѣняются пластическими изображеніями. Замѣчательными примѣрами этого отступленія могутъ служить, какъ извѣстно, изящныя каріатиды въ храмѣ Ерехѳея и Атланты въ Агригентинскомъ святилищѣ, хотя позднѣе, при возобновленіи сожженнаго храма Діаны въ Ефесѣ, изобрѣтательный умъ греческихъ художниковъ сумѣлъ придумать еще новое соединеніе скульптуры съ архитектурой, изукрасивъ нижнія части тридцати шести колоннъ новаго храма ($^1/_{10}$ часть всей величины колонны) человѣческими изображеніями въ возвышенномъ рельефѣ (горельефъ) [1]. Повторяемъ однако, что

[1] Образецъ подобной columna caelata по гипсовымъ снимкамъ Бер-

это были только исключенія. Обыкновенными же мѣстами скульптурныхъ украшеній являются: 1) идущій надъ архитравомъ фризъ; 2) образуемые карнизами крыши фронтоны, которые могли быть только ограничены, но не наполнены архитектурой и поэтому нуждались въ помощи пластики; 3) внутренній фризъ целлы, который, представляясь бордюромъ воображаемаго ковра, служилъ и въ высшей степени удобнымъ мѣстомъ для работы скульптора. Расположенія и задачи этихъ украшеній на вышеупомянутыхъ трехъ мѣстахъ видоизмѣнялись однако согласно ордену, къ которому принадлежалъ храмъ, т.-е. былъ ли онъ дорическій, іоническій или кориноскій. Фризъ дорическаго ордена, къ которому между прочимъ принадлежалъ и Парѳенонъ, составленъ былъ, по воспоминанію о древнѣйшихъ постройкахъ этого рода изъ дерева, изъ ряда небольшихъ, но очень прочныхъ подпорокъ, назначавшихся для поддерживанія сильно нависшихъ карнизовъ крыши и называвшихся триглифами. Эти триглифы, выжелобленные и расписанные двумя рѣзко контрастирующими красками (красною и синею), приходились по срединѣ надъ пространствомъ между каждыми двумя колоннами, оставляя въ свою очередь между собою небольшіе пустые промежутки, почти квадратной формы, извѣстные подъ названіемъ метопъ. Первоначально, какъ кажется, эти метопы такъ и оставлялись незадѣланными, служа вѣроятно мѣстомъ для помѣщенія священной утвари; позднѣе же и онѣ также задѣлывались небольшою мраморною дощечкой, украшеніе которой сначала, въ деревянныхъ постройкахъ, предоставлялось живописи, по причинамъ чисто матеріальнымъ, но въ по-

линскаго музея можно видѣть въ общедоступномъ чтеніи: E. Curtius, Ephesos, Berlin, 1874, tab. II.

слѣдствіи и здѣсь также призвана была работать скульптура, если только оба эти искусства не соединялись вмѣстѣ для болѣе многосторонняго убранства, какъ то мы видимъ въ дорическомъ же храмѣ въ Аѳинахъ, такъ-называемомъ храмѣ Ѳесея. Какъ бы то ни было однако, при первомъ взглядѣ на подобнаго рода фризы, намъ дѣлается яснымъ, что раздѣленныя триглифами метопы не годятся для связной, большой композиціи, что онѣ наоборотъ должны были быть украшены такого рода группами, которыя сами по себѣ являли бы что-либо законченное. Конечно, и эти отдѣльныя группы могли находиться между собою въ болѣе тѣсной связи, и онѣ также могли выражать одну, общую имъ всѣмъ, идею; но подобное единство мысли не является здѣсь столь настоятельно необходимымъ, какъ въ другихъ двухъ случаяхъ, и на первомъ мѣстѣ все-таки остается округленная цѣльность каждой изъ этихъ группъ въ отдѣльности. Понятно отсюда, почему художники предпочитали избирать для своихъ изображеній на метопахъ или отдѣльные подвиги какого-либо героя, гдѣ единство плана достигалось единствомъ лица, или же какія-либо вообще большія битвы, отдѣльныя сцены которыхъ, не нарушая общности замысла, вмѣстѣ съ тѣмъ представляли удобное поприще для одиночныхъ, законченныхъ композицій. Намъ необходимо прибавить къ тому еще и то, что помимо этого главнаго требованія, помѣщеніе метопъ между рѣзко выступающими триглифами и подъ сѣнью сильно выдающейся впередъ крыши обусловливало и особенно ясное и энергическое очертаніе формъ, такъ что если плоскій рельефъ является здѣсь неумѣстнымъ и мало эффектнымъ, то, съ другой стороны, вполнѣ пригоднымъ долженъ быть рельефъ выпуклый, равно какъ и рас-

краска отдѣльныхъ частей его, какъ-то: оружія, волосъ, одежды и т. п.

Иныя совершенно требованія предъявляетъ обработка фриза внутренняго. Здѣсь, согласно самому о немъ представленію, единство композиціи не только желательно, но и необходимо. Мало того, здѣсь даже нѣтъ возможности выбрать какой-либо центральный пунктъ, чтобы на немъ сосредоточить дѣйствіе, или, лучше сказать, въ длинныхъ рельефахъ этого фриза, гдѣ зритель можетъ обозрѣвать тянущійся рисунокъ только постепенно подвигаясь впередъ отъ входа къ служившему средоточіемъ целлы изображенію бога, подобное централизующее расположеніе фигуръ было бы даже ошибкой. Далѣе, такъ какъ во внутреннемъ фризѣ, вслѣдствіе далекаго его протяженія вокругъ всего храма, при незначительной вышинѣ, преобладаетъ направленіе въ длину, то и наиболѣе для него пригодною композиціей будетъ та, въ которой видится шествіе, представляющее фигуры направленными или отъ одного конца къ другому, или отъ концовъ къ серединѣ, или же наконецъ отъ середины къ концамъ. Поэтому и самая техническая отдѣлка фриза значительно разнится отъ отдѣлки метопныхъ группъ, такъ какъ въ противоположность рельефу выпуклому здѣсь приличествуетъ болѣе рельефъ плоскій, и тонкое очертаніе фигуръ преобладаетъ надъ ихъ пластическою разработкой уже потому, что иначе при длинной вереницѣ одна за другой слѣдующихъ фигуръ, онѣ легко могли бы заслонять собой одна другую, а равно и потому, что при сопоставленіи этого фриза съ гладкою поверхностью стѣны, подобная выпуклая работа могла легко нарушить гармонію и общее впечатлѣніе всего цѣлаго. Не говоря затѣмъ объ особенныхъ требованіяхъ фронтоновъ, годныхъ, какъ само-собою разумѣется, всего болѣе для цѣльнаго воспроизведенія

большихъ группъ, вотъ слѣдовательно, мм. гг., тѣ условія, въ которыя былъ поставленъ художникъ при украшеніи различныхъ частей архитектурнаго памятника и въ удовлетвореніи которымъ приходилось ему высказать свое искусство [1]). Задача не легкая, и трудности ея еще болѣе увеличивались отъ того, что всѣ эти отдѣльныя композиціи должна была вдохновить одна идея, что онѣ должны были производить на зрителя одно цѣльное впечатлѣніе, и что, какъ бы ни совершенны были всѣ эти отдѣльныя части одного общаго цѣлаго, всѣ онѣ не должны были затемнять основную мысль создавшаго ихъ ваятеля, но остроумными намеками уяснять ее постепенно созерцавшему ихъ зрителю.

Я уже имѣлъ случай замѣтить, что ни у одного изъ художниковъ древней Греціи подобное проникновеніе формы содержаніемъ не является въ столь законченной, гармонической связи, какъ у Фидія. Я долженъ также еще разъ напомнить, что ни одинъ изъ дошедшихъ до насъ памятниковъ не представляетъ намъ этой особенности его генія въ болѣе наглядномъ и очевидномъ примѣрѣ, какъ Парѳенонъ.

Мы подходимъ къ нему съ его входной стороны. Первое, что должно было здѣсь привлечь на себя прежде всего вниманіе приблизившагося къ храму, была конечно наиболѣе выдающаяся и наиболѣе обширная группа, наполнявшая собою площадь фронтона. Для нея слѣдовательно долженъ былъ выбрать художникъ и одинъ изъ главнѣйшихъ моментовъ въ жизни прославляемаго божества, и таковой, какъ говорятъ намъ древніе, нашелъ онъ въ сказаніи о рожденіи Аѳины [πάντα

[1]) Подробности см. у Overbeck, Geschichte d. Gr. Plastik. Drittes Buch, viertes Capitel, vol. I, p. 251—259.

ἐς τῆς Ἀθηνᾶς ἔχει γένεσιν, свидѣтельствуетъ о немъ Павсаній] такъ, какъ любили воображать его себѣ Греки, представлявшіе ее выходящею изъ головы отца ея Зевса, посреди собранія изумленныхъ Олимпійцевъ. Ни одно извѣстіе изъ древняго міра или среднихъ вѣковъ не даетъ намъ болѣе подробныхъ свѣдѣній о содержаніи этой сцены, равно какъ и о расположеніи въ ней отдѣльныхъ фигуръ. Уже въ 1674 году живописецъ Carrey, изъ числа 16 или 17 статуй, которыя, какъ предполагаютъ, украшали его, видѣлъ только семь; остальныя были уничтожены при перестройкѣ Парѳенона въ христіанскую церковь [1]). Большая часть оставшагося находится теперь въ Лондонѣ; нѣкоторые фрагменты, найденные при новыхъ раскопкахъ въ Аѳинахъ, на мѣстѣ. Не одна слѣдовательно незначительность оставшагося, но и разрозненность того, что дошло до насъ, препятствуетъ объясненію группы. Неутомимое однако изученіе всего, что можетъ послужить для этой цѣли, значительно подвинуло впередъ ея толкованіе. Основой для него вполнѣ справедливо служатъ тѣ немногія слова, посвященныя описанію рожденія Аѳины, которыя мы находимъ въ одномъ изъ гомерическихъ гимновъ, источникѣ, изъ котораго быть-можетъ также часто, какъ и изъ Иліады и Одиссеи, любили художники почерпать свое вдохновеніе и который на ряду съ ними могъ не оставаться безъ вліянія на произведенія ваятелей и живописцевъ Греціи. По поводу Зевса Фидіева, изваяннаго имъ для храма въ Олимпіи, сами древніе [2]) всегда приводили на память столь извѣстныя слова Гомера, которыя, по ихъ мнѣнію, имѣлъ онъ въ виду:

[1]) Beulé, l'Acropole d'Athène, Paris, 1862, p. 228.

[2]) Sr. Strabonis Geogr. VIII, 354. Valer. Maxim. 3, 7. Ext. 4. О значеніи подобнаго соотвѣтствія см. Л. Стефани, Аполлонъ Боэдроміосъ, p. 60 sqq.

ἦ καὶ κυανέῃσιν ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων
ἀμβρόσιαι δ'ἄρα χαῖται ἐπεῤῥώσαντο ἄνακτος
κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο, μέγαν δ'ἐλέλιξεν Ὄλυμπον
(Hom. Il. I, 528).

Пусть же будетъ дозволено и намъ воспользоваться поэтическимъ описаніемъ гимна, чтобы ознакомиться съ представленіемъ, которое имѣли Греки о событіи, изображенномъ Фидіемъ же на фронтонѣ Парѳенона. Рождаетъ богиню, по словамъ гимна, самъ промыслитель Зевсъ:

σεμνῆς ἐκ κεφαλῆς πολεμήϊα τεύχε 'ἔχουσαν
χρύσεα παμφανόωντα, — σέβας δ'ἔχε πάντας ὁρῶντας
ἀθανάτους, ἡ δὲ πρόσθεν Διὸς αἰγιόχοιο
ἐσσυμένως ὤρουσεν ἀπ' ἀθανάτοιο καρήνου
σείσας δ'ὀξὺν ἀκοντα· μέγας δ'ἐλελίζετ "Ολυμπος
δεινὸν ὑπ 'ὀμβρίμης γλαυκώπιδος· ἀμφὶ δὲ γαῖα
σμερδαλέον ἰάχησεν· ἐκινήθη δ'ἄρα πόντος
κύμασι πορφυρέοισι κυκώμενος ἔσχετο δ'ἄλμη
ἐξαπίνης· στῆσεν δ'Ὑπερίονος ἀγλαὸς υἱὸς
ἵππους ὠκύποδας δηρὸν χρόνον, εἰσόκε κούρη
εἵλετ' ἀπ' ἀθανάτων ὤμων θεοείκελα τεύχη
Παλλὰς 'Αθηναίη, γήθησε δὲ μητίετα Ζεύς.
(Hymn. 28, 5 sqq.)

Несомнѣнный выводъ, который мы можемъ извлечь изъ этого описанія, конечно тотъ, что рожденіе богини представлялось происходящимъ на небѣ [1]), и этотъ выводъ имѣетъ особое значеніе для объясненія тѣхъ изображеній Геліоса и Селены, расположенныхъ по краямъ группы, которыми такимъ образомъ характеризовалось мѣсто сцены, какъ Олимпа, обрамленнаго небеснымъ пространствомъ, на которомъ восходятъ и заходятъ свѣтила, прямо въ противоположность западному фронтону, приводящему насъ на землю, въ Аѳины, въ Акрополь. Отдѣльные моменты сцены изображены были затѣмъ соотвѣтственно все болѣе и болѣе понижающимся отъ средины къ концамъ окраинамъ фронтона. По самой срединѣ, надо думать, возсѣдалъ Зевсъ на своемъ тронѣ, составляя средоточіе группы; возлѣ него ударомъ своего молота содѣйствовавшій появленію на свѣтъ богини Гефестъ, остатки торса котораго сохранились до нашего времени. Пораженный необычайнымъ, предъ его глазами совершившимся чудомъ, онъ какъ бы отпрянулъ въ сторону, давая мѣсто вновь рожденной богинѣ, которая, согласно указанію, даваемому намъ словами гимна, изображена была вѣроятно и Фидіемъ не въ моментъ ея выхожденія изъ головы родителя, но уже ставшею на землю, во всеоружіи, въ радости потрясающею острымъ копьемъ. Движеніе, приданное самой фигурѣ богини, равно какъ и ближайшимъ, около нея стоящимъ божествамъ, въ противоположность спокойной позѣ тѣхъ, которыя расположены были вдали отъ нея въ правомъ и лѣвомъ углахъ фронтона, должно было ближе пояснять быстрое, какъ молнія, появленіе ея на свѣтъ. Фигурамъ Аѳины и Гефеста, расположеннымъ по лѣвую руку Зевса, соотвѣтствовали съ правой его стороны прежде всего вѣроятно изображенія изумленныхъ Геры и Посейдона и затѣмъ статуя Нике, Побѣды, вѣрной спутницы богини, прежде всѣхъ устремившейся для привѣтствованія своей будущей повелительницы, точно также, какъ съ другой стороны юная Артемида устремлялась къ ней съ той же цѣлью, какъ къ своей божественной сестрѣ. Въ болѣе спокойной позѣ приближались наконецъ къ ней же и Аполлонъ позади Артемиды и Аресъ позади Нике, замыкая собою центральную группу фронтоннаго изображенія и служа переходомъ къ конечнымъ его

[1]) Ср. Pind. Ol. 7, 34 и Philostr. Imagg. 2, 27.

группамъ, запечатлѣннымъ, какъ то доказываютъ намъ сохранившіеся фрагменты, совершенно инымъ характеромъ. Въ противоположность движенію, приданному срединной сценѣ, здѣсь господствуетъ еще полное спокойствіе. Расположенныя здѣсь божества еще не знаютъ ничего о совершившемся событіи. Оно слишкомъ неожиданно для того, чтобы всѣ присутствующіе могли сразу усмотрѣть его. Покойно развалившійся Діонисъ (по болѣе обыкновенному объясненію Гераклъ или даже Ѳесей?), повернутый даже спиной къ мѣсту, гдѣ совершилось чудо, продолжаетъ еще безмятежно глядѣть на чашу, которая находится у него въ рукахъ; двѣ рядомъ сидящія фигуры, въ которыхъ обыкновенно усматриваютъ изображенія Деметры и дочери ея Коры, продолжаютъ еще мирный разговоръ, одинаково чуждыя совершившемуся; напротивъ, на противоположномъ концѣ, граціозно покоится роскошная фигура Афродиты на груди у какой-то другой богини (Пейѳо, по объясненію Петерсена), и наконецъ Гестія расположена въ параллель Деметрѣ. Спокойствіе это будетъ продолжаться недолго. Съ обѣихъ сторонъ спѣшатъ на землю Ирида и быть-можетъ Гермесъ, чтобы возвѣстить міру появленіе новаго божества; мимоходомъ они сообщатъ эту вѣсть и покоящимся вдали отъ тревоги только что названнымъ богамъ и богинямъ; но всякому понятно, какъ именно это спокойствіе ихъ удачно и выразительно передаетъ въ ясномъ образѣ тотъ намекъ, который желалъ пояснить художникъ.

Обращаемся къ противоположному фронтону на западной сторонѣ храма. И здѣсь также, согласно благопріятствующимъ условіямъ мѣста, отведеннаго художнику архитектурой, дѣйствіе сосредоточивается на одномъ изъ главныхъ событій въ дѣятельности богини. Восточный фронтонъ показалъ намъ ея введеніе въ

кругъ важнѣйшихъ божествъ страны; онъ представилъ намъ Аѳину, какъ непосредственно самимъ царемъ боговъ рожденное чадо; онъ выяснилъ намъ ту главную особенность, которая отличала ее отъ всѣхъ остальныхъ небожителей, равно какъ и впечатлѣніе, которое произвело ея дивное появленіе на свѣтъ, отъ котораго сотрясся Олимпъ, встонала земля и пришло въ движеніе море. Въ противоположность этому, имѣвшему общее, національное значеніе, событію, западный фронтонъ показываетъ намъ отношеніе богини къ дорогой ей Аттикѣ. И здѣсь опять мѣсто сцены ближайшимъ образомъ поясняется расположенными по краямъ группы мѣстными божествами (подобно Геліосу и Селенѣ на фронтонѣ восточномъ), между которыми слѣва отъ зрителя видится идеальное олицетвореніе Кефисса, а на право отъ него характеристичная группа Илисса, согнутая фигура котораго въ параллель распростертой фигурѣ Кефисса, быть-можетъ, наглядно должна была пояснять извилистое его теченіе, съ Калиррое, источникомъ, соединяющимся съ его водами и въ дѣйствительности. Содержаніе группы представляетъ торжество Аѳины надъ Посейдономъ въ спорѣ за владѣніе Аттикой. Чтобы разрѣшить его, какъ говоритъ преданіе, Аѳина создала оливу; Посейдонъ своимъ трезубцемъ извлекъ изъ скалы источникъ [1]), какъ доказательство своей мудрости и могущества. Видимое проявленіе чудесной силы каждаго изъ двухъ состязающихся божествъ само рѣшаетъ споръ. Изумленіе, которое овладѣло Посейдономъ, при видѣ того, что̀ приносила въ даръ странѣ его соперница, само по себѣ достаточно было, чтобы онъ призналъ себя побѣжденнымъ, и это конечно

[1]) Herod. VIII, 55: νηὸς, ἐν τῷ ἐλαίη τε καὶ θάλασσα ἔνι, τὰ λόγος παρ' Ἀθηναίων Ποσειδέωνά τε καὶ Ἀθηναίην ἐρίσαντας περὶ τῆς χώρης μαρτύρια θέσθαι.

еще болѣе возвышаетъ ея могущество. Въ легендѣ поэтической, передающей намъ разсказъ объ этомъ событіи, признаніе ея превосходства дѣлается обыкновенно богами или же самими Аѳинянами и ихъ царемъ. Трудность въ скульптурномъ изображеніи передать подобное произнесеніе приговора понятна сама собою, какъ то замѣтилъ уже Овидій, который даже въ поэтическомъ описаніи этого состязанія поспѣшилъ избѣгнуть ея, представивъ боговъ только пораженными тѣмъ, что̀ случилось у нихъ предъ глазами. Попытка представить разрѣшеніе спора безъ присутствія судей у Фидія является такимъ образомъ только новымъ доказательствомъ того художественнаго инстинкта, который наблюдается во всѣхъ его произведеніяхъ, и Михаэлисъ совершенно справедливо видитъ въ ней одну изъ геніальнѣйшихъ особенностей всей этой композиціи. Отсутствіе судей замѣняется изображеніемъ разрѣшившихъ споръ знаковъ. Олива, послужившая для этой цѣли, дѣлалась необходимою принадлежностью группы и составляла, по всей вѣроятности, ея средоточіе. Отъ нея вправо Посейдонъ, которому, по признаніи превосходства Аѳины, не оставалось ничего болѣе, какъ удалиться, недовольный, стремится къ своей колесницѣ, запряженной гиппокампами, миѳическими звѣрями, на половину конями и рыбами; Паллада же радостно идетъ съ другой стороны къ своимъ конямъ, простирая правую руку надъ Аттикой, какъ бы въ знакъ того, что отнынѣ ей принадлежитъ надъ ней господство. Естественнѣе, проще и вмѣстѣ съ тѣмъ яснѣе и понятнѣе нельзя было представить основную мысль, руководившую художникомъ при исполненіи его творенія. Отдѣльные намеки еще ближе ведутъ насъ къ ея пониманію. Нике, въ которой, несмотря на отсутствіе крыльевъ, несомнѣнно слѣдуетъ признавать управительницу коней

Аѳины и символизующій поддержку Зевса Гермесъ, быстро идущій рядомъ съ колесницей и очевидно сопровождающій ее уже съ Олимпа, откуда прибыла богиня, оба служатъ подтвержденіемъ того торжества, которое вѣроятно выражалъ и весь обликъ одержавшей верхъ дочери Зевса.

Объясненіе значенія остальныхъ фигуръ западнаго фронтона, расположеніе и особенности которыхъ намъ извѣстны, благодаря рисункамъ упомянутаго уже выше живописца Carrey, встрѣчаетъ гораздо менѣе единодушія со стороны обоихъ новѣйшихъ толкователей ихъ, Михаэлиса и Петерсена, чѣмъ того можно было бы ожидать, судя по подробности, съ которой дошли онѣ до насъ въ сказанныхъ рисункахъ. Менѣе разногласія существуетъ только на счетъ женскихъ фигуръ правой отъ зрителя стороны, въ которыхъ съ большею вѣроятностью видятъ божества, обыкновенно сопутствующія Посейдону, для уразумѣнія которыхъ намъ могутъ служить притомъ и тѣ подробности, которыя передаются намъ Павсаніемъ (Paus. 2, 1 sqq.) по поводу святилищъ морскаго бога на Истмѣ и въ Коринѳѣ. Названія слѣдовательно, которыми обозначаетъ эти божества Михаэлисъ, врядъ ли могутъ подвергаться основательнымъ возраженіямъ. Такъ въ правительницѣ гиппокамповъ онъ видитъ Амфитриту; въ противоположной Гермесу женской фигурѣ, стоящей около колесницы Посейдона, Нереиду (быть можетъ Ѳетиду?), и затѣмъ, по порядку, начиная съ Амфитриты и идя къ углу фронтона: Левкоѳею съ Палаймономъ, Афродиту съ Эротомъ, Ѳалассу и наконецъ неопредѣленную фигуру, для которой, пока не найдено болѣе опредѣлительнаго названія, безопаснѣе всего, конечно, называть вмѣстѣ съ нимъ Нереидой. Разновидныя силы воды, проявляющіяся въ ключахъ, рѣкахъ и въ открытомъ морѣ, примыкающія къ

выдающейся фигурѣ главнаго морскаго бога, являются такимъ образомъ весьма умѣстною замѣной недостающимъ здѣсь образамъ судей и, служа естественными свидѣтелями спора, вмѣстѣ съ тѣмъ очень удачно характеризуютъ участіе, которое онѣ принимаютъ въ судьбахъ своего повелителя. Въ этомъ отношеніи слѣдовательно по всей справедливости соглашается съ Михаэлисомъ и Петерсенъ. Что касается однако до тѣхъ мужскихъ и женскихъ фигуръ, которыя слѣдуютъ позади Нике, правящей конями Аѳины, то здѣсь разногласіе проявляется въ полной силѣ. Я далекъ конечно отъ мысли въ краткомъ очеркѣ подвергать обстоятельному разбору доводы обоихъ противниковъ въ пользу того или другаго толкованія, но я не могу не замѣтить однако, что несмотря на всю основательность, которую можетъ заключать въ себѣ желаніе имѣть, въ параллель божествамъ, составляющимъ свиту Посейдона, подобное же изображеніе божествъ, родственныхъ Аѳинѣ, желаніе, которое заставило Михаэлиса объяснять вышеозначенныя фигуры Асклепіемъ, Игіеей, Деметрой, Корой и Іакхомъ,—мнѣ все еще кажется, что старинное объясненіе, видящее въ нихъ семейство аттическаго царя Кекропса, состоящее изъ него самого, его сына Эрисихѳона и трехъ дочерей, Пандрозы, Аглауры и Герсы, объясненіе вновь поддержанное Петерсеномъ, все еще имѣетъ наибольшее за себя вѣроятіе. Мысль эта, правда, потребуетъ быть-можетъ еще ближайшаго подтвержденія въ послѣдствіи, но во всякомъ случаѣ не подлежитъ сомнѣнію, что тамъ, гдѣ дѣло идетъ о господствѣ надъ страной, когда притомъ многія подробности въ самой фигурѣ богини, такъ, какъ она представлена намъ художникомъ, намекаютъ на стремленіе ея завладѣть этимъ вновь пріобрѣтеннымъ ея мудростью владѣніемъ, подобное отсутствіе символизирующихъ страну личностей было бы непонятно. Съ другой стороны, быть-можетъ, заслуживаетъ особаго вниманія и тотъ аргументъ Петерсена, что въ глазахъ Аѳинянъ врядъ ли могъ Кекропсъ, ихъ миѳическій царь и герой, равно какъ его дочери, изъ которыхъ одна имѣла даже свое особое святилище (ἱρόν, Herod. 8, 53), уступать въ значеніи Левкоѳеѣ, Ѳалассѣ, Афродитѣ и еще болѣе Нереидѣ, выведеннымъ со стороны противоположной. Наконецъ самое противопоставленіе Нике и Гермеса соотвѣтствующимъ имъ Амфитритѣ и опять-таки малозначительной Нереидѣ уже достаточно уравновѣшивало значеніе обѣихъ сторонъ и ясно показывало, на чьей сторонѣ находится побѣда. Каковы бы ни были однако объясненія подробностей группы, основная мысль ея представляется намъ въ рѣзкихъ и точныхъ очертаніяхъ. „Отнынѣ Аѳина, чудомъ доказавъ свою мудрость и могущество, дѣлается полновластною владычицей страны; какъ градозаступница, Поліада, вступаетъ она въ обладаніе стариннаго святилища на Акрополисѣ и вмѣстѣ съ тѣмъ милостиво даруетъ въ немъ побѣжденному ей сопернику, Посейдону Ерехѳею, мѣсто на ряду съ собою [1])“.

Мы не безъ основанія остановились нѣсколько подробнѣе на этихъ двухъ выдающихся, такъ-сказать господствующихъ, благодаря своему положенію, надъ всѣмъ зданіемъ сценахъ. Прославленіе божественной силы Аѳины, представленное намъ въ чудесномъ, потрясшемъ весь міръ, появленіи ея на свѣтъ, въ ея покойномъ и величавомъ вступленіи въ семью Олимпійцевъ и въ ея побѣдѣ надъ не менѣе могущественнымъ ея соперникомъ; съ другой стороны, тѣсный союзъ, въ который вступила она съ обитателями Аттики въ лицѣ Кекро-

---

[1]) Michaelis, d. Parthenon, p. 35 (§ 29).

пса, древнѣйшаго представителя Аѳинскаго народа, принятаго ею подъ свое покровительство, ясно выраженное противопоставленіе неба и земли, міра боговъ и людей и опредѣленное сознаніе ихъ взаимной связи другъ съ другомъ—вотъ тѣ простыя и вмѣстѣ съ тѣмъ полныя высокаго значенія мысли, которыя положены въ основаніе обѣихъ этихъ главныхъ композицій, и которыя руководили художникомъ при всѣхъ остальныхъ работахъ, посвященныхъ имъ украшенію храма.

Составлявшія внѣшній фризъ девяносто двѣ метопы продолжали далѣе развитіе тѣхъ же мыслей, представляя вмѣстѣ съ тѣмъ въ ясныхъ образахъ и намекахъ указаніе на могущество и побѣдную силу богини. Здѣсь, на восточной сторонѣ храма, согласно характеру фронтонной группы тамъ помѣщенной, дѣйствіе происходитъ еще на небѣ. Представители новаго міроваго порядка, боги олимпійскіе побѣждаютъ возмутившихся гигантовъ, и посреди ихъ, на первомъ мѣстѣ, самъ божественный родитель, Зевсъ, съ изображенною рядомъ съ нимъ дочерью, прежде всего обращаютъ на себя вниманіе зрителя. На западной сторонѣ храма, опять таки сообразно съ господствующею надъ фризомъ сценой фронтона, Аѳиняне защищаютъ свою землю отъ вторженія дикихъ иноплеменниковъ (Амазонокъ или Персовъ?) и, благодаря своей заступницѣ и покровительницѣ, Геллены одерживаютъ верхъ надъ варварами. И здѣсь и тамъ слѣдовательно боги и люди противопоставляются дикимъ и необузданнымъ силамъ гигантовъ и варваровъ, побѣдоносно поддерживая право и порядокъ противъ несправедливости и высокомѣрія. Переходомъ отъ одной группы метопъ къ другой и вмѣстѣ съ тѣмъ естественнымъ ихъ дополненіемъ служили длинные ряды метопъ сѣверной и южной стороны, обрисовывавшіе цивилизующее значеніе главныхъ бор-

цовъ за угнетенное грубою физическою силой человѣчество, героевъ. Жалкое состояніе, въ которомъ дошла до насъ бо́льшая часть этихъ метопъ (хуже всего сохранились метопы сѣверной стороны), не позволяетъ намъ сдѣлать точныхъ заключеній о всѣхъ подробностяхъ ихъ содержанія, но судя по тому, что сохранилось въ менѣе поврежденномъ видѣ, по битвѣ Кентавровъ съ Лапиѳами, по весьма правдоподобно толкуемому за сцены изъ Троянской войны содержанію другихъ метопъ, мы все-таки съ достаточною ясностью можемъ представить себѣ ихъ общій характеръ. Точно также какъ въ дѣятельности ея среди сражающихся Олимпійцевъ, точно также какъ въ заступничествѣ, оказанномъ ею людямъ, такъ точно и въ подвигахъ героической эпохи, совершавшихся подъ ея ближайшимъ покровительствомъ, выражалась опять таки все та же побѣдоносная и вмѣстѣ съ тѣмъ благотворная, вездѣ на благо человѣку служащая сила Аѳины и ея постоянное, столь ярко выраженное уже въ поэмахъ Гомера, пособничество Грекамъ.

Массой отдѣльныхъ изображеній, характеризующихъ Аѳину, какъ богиню-воительницу, не исчерпывалось однако многостороннее ея значеніе. Наряду съ воинственнымъ, отважнымъ и мужественнымъ образомъ ея должна была быть выведена и ея мирная, благодатная, женственная природа, какъ уже представлена была ея мудрая заботливость и предусмотрительность въ той группѣ западнаго фронтона, которая обрисовала и съ этой стороны ея превосходство. Притомъ же, среди этихъ сценъ, посвященныхъ прошедшему, не доставало еще славнаго настоящаго, не доставало картины города, приносящаго благодарность своей вѣчной заступницѣ. Изображеніе праздника большихъ Панаѳеней, которое не задолго передъ тѣмъ было облечено

новымъ блескомъ Перикломъ и которое, будучи наиболѣе роскошнымъ изъ всѣхъ аѳинскихъ торжествъ, имѣло вмѣстѣ съ тѣмъ специальное отношенiе къ Парѳенону, служившему въ одно и то же время и мѣстомъ сохраненiя необходимыхъ для пышнаго его отправленiя драгоцѣнностей и конечною цѣлью совершаемыхъ въ немъ процессiй, во всѣхъ отношенiяхъ болѣе всего способно было привлечь на себя вниманiе художника и въ немъ онъ дѣйствительно нашелъ достойную мысль для украшенiя внутренняго фриза целлы. Согласно условiямъ мѣста, отведеннаго здѣсь скульптурѣ, мы видимъ передъ собою длинную, изящнѣйшей и тончайшей работы цѣпь фигуръ, съ обѣихъ сторонъ направляющуюся отъ запада къ востоку и постепенно открывающую намъ все величiе и разнообразiе этого торжественнаго празднества. Длинною вереницей проходятъ здѣсь передъ зрителемъ оживленныя группы всадниковъ, колесницъ, перемѣшанныхъ съ побѣдителями въ различныхъ состязанiяхъ, выказывая все богатство этой конеобильной страны; идутъ мужи старѣйшiе; идутъ жертвенныя животныя со всею окружающею ихъ обыкновенно свитой, какъ приносимыя Аѳинянами, такъ и присланныя изъ ихъ многочисленныхъ колонiй; идутъ жены и дѣвушки, несявсѣ принадлежности жертвоприношенiй и драгоцѣнности храма, и наконецъ боги, невидимые конечно для участниковъ въ процессiи, но показываемые зрителю искусною рукой художника, въ живописной группѣ, съ обѣихъ сторонъ обращенные къ подходящимъ, сидятъ тутъ же, любуясь благочестiемъ и богобоязнью дорогой имъ страны. И здѣсь опять, на одномъ изъ выдающихся мѣстъ группы, въ параллель съ царственною особой отца ея, представлена намъ художникомъ богиня, въ честь которой совершается все празднество. Но какъ отличенъ ея образъ отъ тѣхъ, съ которыми встрѣча-

лись мы до этого! Въ простомъ, дорическомъ хитонѣ, въ видѣ дѣвушки, непринужденно сидитъ она, правой рукой опершись на стулъ, рядомъ съ Гефэстомъ. Въ рукѣ ея все еще находится копье, но она сняла эгиду съ груди [1]), чтобы какъ-нибудь не испугать приближающiйся къ ней народъ, равно какъ и шлемъ, и отсутствiе этихъ символовъ ея воинственной природы еще полнѣе обрисовываетъ совершенно покойное ея настроенiе, въ мирномъ созерцанiи ликующаго народа.

Но и этими новыми образами и намеками все еще не исчерпывалось многообъемлющее представленiе о существѣ богини; они не давали еще общаго, цѣльнаго его пониманiя. Задача эта должна была быть выполнена тѣмъ ея изображенiемъ, разъясненiю значенiя котораго служили всѣ эти украшенiя въ отдѣльности. Не стѣсняясь уже нѣсколько устарѣлыми формами, въ которыя до него облекалась идея богини, художникъ долженъ былъ выразить то идеальное воззрѣнiе на нее, которое сложилось у лучшихъ людей его эпохи и видѣло въ ней одну изъ мiровыхъ силъ, заправляющихъ ходомъ всѣхъ вещей въ природѣ и исторiи и назначенныхъ для порожденiя и поддержанiя порядка въ мiрѣ; онъ долженъ былъ, по выраженiю Квинтилiана, присоединить даже нѣчто новое къ традицiонному, религiозному представленiю народа [2]), оставаясь притомъ вѣрнымъ народному духу и говоря народу въ образахъ и формахъ, доступныхъ ему и вполнѣ ему понятныхъ. Какъ справился съ этою задачей Фидiй? Несмотря на многочисленныя свидѣтельства древнихъ [3]), мнѣнiя разбирав-

---

[1]) Петерсенъ, по нѣкоторымъ признакамъ, думаетъ, что она держитъ эгиду тоже въ рукѣ (см. die Kunst des Pheidias, p. 261 sqq.).

[2]) Quint. 12, 10, 9: Cuius pulchritudo adjecisse aliquid etiam receptae religioni videtur.

[3]) Собранiе ихъ у Michaelis, d. Parthenon, p. 266 sqq.

шихъ ихъ ученыхъ долгое время не давали никакой надежды на возможность какихъ-либо положительныхъ результатовъ, и только находка небольшой статуи Аѳины изъ мрамора, сдѣланной Ленорманомъ осенью 1859 года, въ которой почти единогласно признаютъ въ настоящее время копію съ Фидіева ея изваянія и которая, какъ по главному ея мотиву, такъ и по распредѣленію и характеру аттрибутовъ, вполнѣ подходитъ ко всѣмъ свидѣтельствамъ древнихъ, позволяетъ по крайней мѣрѣ отчасти представить себѣ идею, руководившую художникомъ при исполненіи своего великаго созданія. „Дѣвственная богиня, говоритъ Морицъ Карръеръ [1]), задумана имъ въ ратномъ вооруженіи, но также и въ свѣтломъ величіи мирной, благодатной градозаступницы. Стоячій ликъ, въ 40 футовъ вышиной, уже одной величиной производилъ возвышенное впечатлѣніе. Голову покрывалъ золотой шлемъ, а грудь—эгида съ изображеніемъ Медузы изъ слоновой кости; по членамъ ея волнами спускалась длинная одежда; въ лѣвой рукѣ было у нея прислоненное къ плечу копье, щитъ стоялъ у ногъ ея, а правою рукой держала она побѣду (Нике), какъ богиня-побѣдительница. Щитъ украшался рельефнымъ изображеніемъ битвы боговъ съ гигантами и Грековъ съ Амазонками, даже по ранту сандалій была пущена борьба Кентавровъ съ Лапиѳами—вездѣ стало-быть опять таки картина торжества высшей духовной силы надъ грубой силой физической, даровитости и образованія надъ чудовищнымъ. На подножіи статуи виднѣлось рожденіе Пандоры въ присутствіи двадцати божествъ, собравшихся нарочно затѣмъ, чтобы каждому надѣлить

[1]) Карръеръ, Искусство въ связи съ развитіемъ культуры и идеалы человѣчества, переводъ Е. Ѳ. Корша, томъ II, стр. 254.

ее соотвѣтственнымъ природѣ своей подаркомъ, — ее, всеодаренную, какъ показываетъ самое имя ея, истинную первоженщину, эллинскую Евву; такимъ образомъ и сама богиня приняла на себя свойства всѣхъ другихъ божествъ и какъ идеалъ и духъ покровитель города (на отношеніе къ которому еще болѣе указывалось зміемъ, помѣстившимся подъ щитомъ Аѳины οἰκουρὸς ὄφις,—ибо это Эрихѳоній, порожденный землею и выкормленный Аѳиной, праотецъ Аѳинскаго народа и хорошо извѣстный каждому Аѳинянину въ этомъ змѣиномъ образѣ), стала для него источникомъ всѣхъ благъ земныхъ и небесныхъ. Сообразно общему характеру богини создалъ Фидій и черты ея лица: лобъ у нея не столько широкъ, сколько высокъ, расширенъ болѣе кверху нежели книзу, глаза раскрыты умѣренно и взглядъ выражаетъ не мечтательную думу богини любви, не гордость царицы боговъ, Геры, но свѣтлую и ясную проницательность; носъ тонокъ и неподвижно твердъ; подбородокъ выступаетъ смѣло, въ щекахъ нѣтъ вовсе чувственнаго сладострастія, волоса не слишкомъ изобильны; строгость, простота (и величавое спокойствіе во всей позѣ, находящія себѣ полное соотвѣтствіе и въ величественной простотѣ дорической постройки) соблюдены во всемъ и здѣсь.

Въ этомъ ликѣ Эллины увидѣли воплощеннымъ понятіе, какое имѣли они о богинѣ; они признали въ немъ свои темныя дотолѣ предчаянія о настоящемъ ея существѣ; признали, что художникъ открылъ имъ въ немъ и онаглядилъ ихъ собственную вѣру, и всѣ послѣдующіе вѣка держались за основныя черты, данныя Фидіемъ, сколько въ частностяхъ ни пріобрѣтали эти позднѣйшія работы своеобразія, благодаря новымъ мотивамъ для постановки облика, благодаря преобладанію то воинственнаго, то мирно-художественнаго выраженія,

благодаря строгому цѣломудрію или напротивъ мягкой кротости въ чертахъ.

Что глубинѣ и богатству содержанія не уступала и роскошь внѣшней отдѣлки, можно легко повѣрить, если мы припомнимъ себѣ тѣ матеріалы, изъ которыхъ изваяно было главное изображеніе богини и если мы представимъ себѣ, какъ поразительно должны были дѣйствовать всѣ вмѣстѣ въ полумракѣ расписанной целлы съ одной стороны золото различныхъ оттѣнковъ, изъ котораго сдѣланы были копье, щитъ, эгида на груди, статуэтка побѣды въ рукѣ и вся одежда богини, съ другой стороны темная, живая бѣлизна слоновой кости, рѣзко выдѣлявшая изъ блеска одежды и вооруженія лицо, ноги, руки и плечи богини и наконецъ блестящіе драгоцѣнные камни, изъ которыхъ состояли ея глаза. Я не буду распространяться здѣсь и касательно совершенства, съ которымъ исполнены были всѣ остальныя скульптурныя украшенія изъ мрамора, о которыхъ было говорено выше. Не имѣя возможности представить вамъ даже въ рисункахъ то немногое, что̀ дошло до насъ въ настолько сохранномъ видѣ, чтобы по немъ можно было судить объ изяществѣ и мастерствѣ, съ которымъ обработано было цѣлое, я не стану утомлять вашего вниманія подобными описаніями, полагая, что даже бѣглый обзоръ превосходнаго атласа, приложеннаго къ сочиненію Михаэлиса, одинъ взглядъ напр. на фигуру покоящагося Діониса или на группу Афродиты съ Пейѳо, на превосходящее всякія похвалы изображеніе рѣчныхъ боговъ западнаго фронтона или тонкія очертанія вереницы фигуръ фриза внутренняго, лучше всякихъ описаній можетъ дать почувствовать идеальную красоту этихъ украшеній; но имѣя въ виду съ самаго начала указать на осуществленіе въ этихъ

изображеніяхъ основной мысли художника, на общій планъ композиціи и на цѣльное впечатлѣніе, которое производила она,—я позволю себѣ еще на нѣсколько минутъ остановиться на разъясненіи того особеннаго характера, которымъ несомнѣнно отличается созданіе Фидія.

Сравненіе, быть можетъ, лучше всего поможетъ намъ уразумѣть оригинальный характеръ всего памятника. Извѣстно, что уже Ансельмъ Фейербахъ называлъ оба храма, изукрашенные Фидіемъ, гимнами пластики, и Михаэлисъ, подъ свѣжимъ впечатлѣніемъ глубокаго и многосторонняго изученія Парѳенона, не нашелъ болѣе удачнаго эпитета для поясненія своего взгляда на особенность его скульптурныхъ украшеній [1]). На самомъ дѣлѣ, трудно найти уподобленіе болѣе мѣткое и которое остроумнѣе передавало бы понятіе о торжественномъ величіи, законченности и стройномъ соотвѣтствіи отдѣльныхъ частей, которое невольно соединяется въ нашемъ умѣ съ произведеніемъ Фидія, когда мы ближе знакомимся съ нимъ. Тѣсная связь, въ которой развивались у Грековъ отдѣльныя направленія искусства, и особенно то сродство, которое постоянно замѣчается у нихъ между поэзіей и пластикой, — служитъ для насъ въ этомъ отношеніи надежнымъ указаніемъ. Пиндаръ, какъ извѣстно, неоднократно любилъ дѣлать сравненія между строеніемъ своихъ эпиникіевъ и архитектурными частями храмовъ и дворцовъ [2]), и манера, съ которой онъ проводитъ свою мысль, доста-

---

[1]) Морицъ Карьеръ 1. I. p. 265. Michaelis, d. Parthenon, p. 35.

[2]) Pind. Olymp. VI, 1—3 поетъ:

Χρυσέας ὑποστάσαντες εὐτυχεῖ προθύρῳ θαλάμου
κίονας, ὡς ὅτε θαητὸν μέγαρον
πάξομεν. ἀρχομένου δ' ἔργου πρόσωπον
χρὴ θέμεν τηλαυγές,

начиная опять таки и другую часть этого стихотворенія (v. 27) такъ:

χρὴ τοίνυν πύλας ὕμνων ἀναπιτνάμεν.

точно ясно показываетъ, что обѣ эти области въ основанiи казались ему тожественными. Подобно тому, какъ поэтъ является художникомъ, такъ и художникъ въ свою очередь одушевляется въ своихъ произведенiяхъ поэтическою мыслью; обѣ сферы дѣятельности проникнуты тѣми же идеями, тѣми же законами и наконецъ тѣми же формами. Послѣ многочисленныхъ неудачныхъ попытокъ, новѣйшiя изслѣдованiя, тщательнымъ изученiемъ подробностей, ясно показали намъ, какъ строго опредѣлены были эти законы и какъ тѣсно ограничены были, несмотря на все кажущееся разнообразiе, тѣ формы, въ которыя облекались поэтическiя созданiя греческихъ лириковъ. Они научили насъ напр., что у Пиндара, въ его наиболѣе непринужденныхъ и капризныхъ лирическихъ излiянiяхъ, можно прослѣдить послѣдовательное соблюденiе одного и того же закона развитiя подробностей и вполнѣ сознательное ихъ размѣщенiе. Они сообщили намъ и болѣе точныя свѣдѣнiя объ этомъ строгомъ и изящномъ построенiи [1]). Припоминая ихъ себѣ, мы легко поймемъ и значенiе того сравненiя, которое сдѣлалъ Михаэлисъ.

Такъ у Пиндара, чтобы продолжить наши указанiя на манеру композицiи, наблюдаемую у этого славнаго представителя греческой лирики, замѣчено, что главную часть каждаго эпиникiя составляютъ миѳическiя подробности, которыя постоянно располагаются въ срединѣ всего цѣлаго и притомъ занимаютъ бóльшую его часть. Эти миѳическiя подробности касаются или исторiи города и предковъ побѣдитетеля (17 одъ изъ дошедшаго до насъ собранiя), или же относятся къ исто-

[1]) Укажемъ напр. на R. Westphal: Prolegomena zu Aeschylus Tragödien. Leipzig. Teubner. 1869 и на ранѣе еще появившiяся изысканiя въ этомъ направленiи Фуртвенглера (Furtwängler, Die Siegesgesänge des Pindaros in einer Auswahl. Freiburg. 1859).

рiи состязанiя, на которомъ была одержана побѣда, или же наконецъ къ самому роду побѣды въ связи съ личностью побѣдителя. Таковы напр. въ Ol. 1 воспоминанiя о Пелопсѣ и его могилѣ въ Пизѣ, какъ мѣстѣ олимпiйскихъ игръ, въ Ol. 3 о Гераклѣ, приносящемъ отъ Гиперборeевъ священныя деревья оливы, вѣтвями которыхъ украшались побѣдители на этихъ играхъ и т. п. Всѣхъ такихъ одъ насчитываютъ восемь съ ясно выраженными указанiями и три, гдѣ отношенiе миѳа къ состязанiю и личности побѣдителя менѣе понятно для насъ. Есть конечно и такiя оды, гдѣ средину занимаетъ и не миѳъ, какъ въ тѣхъ, которыя мы указали сейчасъ, но, за исключенiемъ немногихъ (принципъ раздѣленiя совершенно иной только въ одной одѣ), законъ распредѣленiя отдѣльныхъ частей остается все-таки соблюденнымъ и средину постоянно занимаютъ такого рода подробности, которыя лучше всего характеризуются названiемъ эпическихъ. Двѣ остальныя части эпиникiевъ отличаются, въ противоположность этой главной, срединной части ихъ, характеромъ по преимуществу лирическимъ. Первая, ведущая насъ къ миѳамъ, заключаетъ въ себѣ прославленiе агонистической славы побѣдителя и, указывая намъ въ краткихъ намекахъ кромѣ того на предшествующiя побѣды прославляемаго, на общiй его характеръ, часто касается и тѣхъ состязанiй, въ которыхъ участвовали и его предки; вторая, составляющая конецъ всего произведенiя, чаще всего присоединяетъ къ повторенному прославленiю побѣдителя и прославленiе государства, къ которому принадлежитъ онъ, ибо отдѣльный гражданинъ, по мнѣнiю Грековъ, принималъ участiе въ состязанiи только какъ представитель своего роднаго города и весь этотъ городъ въ этой побѣдѣ своего согражданина видѣлъ выраженiе того превосходства, которое ему удалось прiобрѣсти надъ другими родственными

ему государствами Эллады. Стройность композиціи явствуетъ изъ всего этого распредѣленія и если, какъ мы уже говорили выше, самъ Пиндаръ сравниваетъ подобное размѣщеніе частей съ строгимъ соотвѣтствіемъ, замѣчаемымъ имъ въ памятникахъ архитектоническихъ, если и сейчасъ неоднократно прибѣгаютъ для объясненія этого построенія къ уподобленію главныхъ его отдѣловъ, обозначаемыхъ характеристическими названіями: ἀρχά, ὄμφαλος и σφραγίς соотвѣтственнымъ подраздѣленіямъ храма, такъ называемому πρόνεως, νεώς и ὀπισθόδομος, то еще справедливѣе было бы замѣтить то же сходство въ тѣхъ скульптурныхъ работахъ, которыя служили ему украшеніемъ. Въ Пареенонѣ напримѣръ лирическое прославленіе божества такъ, какъ оно выразилось во всей фигурѣ главнаго изображенія богини, занимавшаго средоточіе храма, равно какъ и въ отдѣльныхъ намекахъ приданныхъ ей аттрибутовъ, эпическія подробности фронтонныхъ и метопныхъ группъ, блестящая характеристика славнаго настоящаго, прославленіе города, покровительствуемаго божествомъ, — всѣ эти отдѣльныя части этого изящнаго цѣлаго получаютъ въ этомъ сравненіи новое освѣщеніе и симметричное расположеніе отдѣльныхъ фигуръ въ каждой отдѣльной группѣ, ясно выраженное соотвѣтствіе между отдѣльными сценами фронтоновъ, западною и восточною, сѣверною и южною сторонами фриза внѣшняго, точно также какъ между сѣверною и южною сторонами фриза целлы еще болѣе отождествляетъ оба рода этихъ произведеній, невольно напоминая намъ тотъ, даже стѣснительный подчасъ параллелизмъ, который выступаетъ еще яснѣе въ строфическомъ построеніи лирическихъ пѣсенъ. Конечно, въ соотвѣтствіи отдѣльныхъ частей памятника, какъ мы его наблюдаемъ въ скульптурахъ Пареенона, не надо искать того хо-

лоднаго еще схематизма, который бросается въ глаза въ гораздо строже соблюденномъ противопоставленіи фигуръ въ памятникахъ архаическаго стиля, представляющемся намъ въ сохранившихся украшеніяхъ Эгинскаго храма Аеины [1]) и извѣстнаго ликійскаго памятника Гарпій [2]) (свободу, допущенную въ этомъ отношеніи Фидіемъ, лучше всего можно усмотрѣть изъ порядка, въ которомъ расположены фигуры западнаго фронтона), но, въ цѣломъ, эти небольшія отступленія не нарушаютъ общаго характера всей композиціи. Прогрессъ, который въ этомъ отношеніи замѣчается въ построенныхъ на основаніи того же принципа лирическихъ частяхъ трагедій эпохи Перикла, можетъ намъ лучше всего послужить аналогіей для объясненія этого кажущагося отступленія. Я говорю кажущагося, хотя мнѣ и не безызвѣстно, что въ новѣйшее время очень часто любятъ указывать на то, что подобное постоянное повтореніе одной и той же схемы въ различныхъ отрасляхъ и произведеніяхъ искусства противорѣчитъ представленію, которое мы имѣемъ о свободной творческой фантазіи художника. Подобное утвержденіе однако врядъ ли справедливо. Вестфаль въ высшей степени остроумно указалъ, какъ даже въ новѣйшемъ искусствѣ возникшая еще въ прошломъ вѣкѣ форма сонатъ до сихъ поръ еще проникаетъ во всѣ области высшей инструментальной музыки и никто изъ знакомыхъ съ древне-греческимъ искусствомъ не можетъ не увидѣть тотчасъ же, какъ рѣдко и въ другихъ сферахъ искусства любили уклоняться отъ извѣстныхъ, заранѣе

---

[1]) Праховъ, Изслѣдованія по исторіи греческаго искусства, гл. II, о композиціи фронтонныхъ группъ Эгинскаго храма. Петербургъ. 1871 г. p. 82.

[2]) Н. Кондаковъ, Памятникъ Гарпій въ Малой Азіи и символика греческаго искусства. Одесса 1873 p. 68 sqq.

строго опредѣленныхъ формъ величайшіе ихъ художники. Даже Аристофанъ, у котораго смѣлость замысла доходитъ до крайнихъ предѣловъ возможнаго, представляетъ намъ почти стереотипную схему въ своихъ парабазахъ, несмотря на разнообразнѣйшую и прихотливѣйшую разработку подробностей, и я не знаю, слѣдуетъ ли мнѣ говорить о той точности, съ которой соблюдается это распредѣленіе частей въ плавномъ теченіи рѣчи прозаической, въ гармоническихъ періодахъ Исократа или Демосѳена [1]), чтобы еще разъ доказать справедливость этого положенія. Конечно подобное подчиненіе себя строгимъ требованіямъ, которыя предъявлялись художнику, во многихъ отношеніяхъ накладывало узду на любящую уноситься вдаль фантазію художника (творенія восточныхъ народовъ показываютъ, до чего доводитъ недостатокъ подобной узды), но за то съ другой стороны, благодаря этому же подчиненію, произведенія эллинскаго духа, къ какой бы сферѣ дѣятельности ни относились они, всегда будутъ намъ служить примѣромъ той законченности, той простоты и ясности общаго плана, той естественности и соразмѣрности въ подробностяхъ, той реальной правды, благодаря которымъ только и можетъ создаться произ-

[1]) Какъ точно опредѣлены были и здѣсь правила, видно изъ главныхъ условій, которыя предписывались въ подобныхъ композиціяхъ и для раздѣленія частей и для легко-обозримаго протяженія, которое не должно было превосходить извѣстной длины (*μέγεθος εὐσύνοπτον* у Aristot. Rhet. III, 9; *εὐπερίγραφος* у Herodian, *π. σχημ.* W. VIII, p. 592) и для симметрическаго соотвѣтствія частей (*μικρᾶς μὲν περιόδου κῶλα καὶ περικοπαὶ μικραί, μεγάλης δὲ μεγάλαι* Long.) и для самостоятельности ихъ, такъ какъ онѣ должны были являться органическими частями цѣлаго (членъ періода является какъ *μέρος ὅλης ὅλον, οἷον δάκτυλοι καὶ πῆχυς*). И не смотря на всю стѣснительность, быть можетъ, этихъ правилъ, какое послѣдовательное соблюденіе ихъ, какое разнообразіе въ общемъ представляютъ намъ лучшія произведенія ораторскаго искусства!

веденіе дѣйствительно великое и вѣчное, и я не умѣю по этому лучше закончить этого, немного длиннаго заключенія, какъ напомнивъ вамъ тѣ немногія слова величайшаго художника Германіи, въ которыхъ яснѣе всего высказывается значеніе подобнаго самоограниченія:

So ist's mit aller Bildung auch beschaffen:
Vergebens werden ungebundne Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben.
Wer Grosses will, muss sich zusammenraffen;
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

А. Шварцъ.

Дозволено цензурою. Москва, Апрѣля 2 дня 1875 года.